

JOÃO CABRAL DE MELO

JOAN MIRÓ

← *Joao Cabral de Melo et Joan Miró*

Ao Gilberto Francisco François
Renato René Allard Chateau-
briand Bandeira de Melo,
com um abraço afetuoso
de seu
João Cabral de Melo Neto
Londres, março de 1945 (mês em
que grandes coisas começaram).

JOÃO CABRAL DE MELO

JOAN MIRÓ

TRADUCTION DU PORTUGAIS PAR
HENRI MOREU

Edicions de l Oc
BARCELONE

Les "Edicions de l'Oc" tiennent particulièrement à remercier M. Pierre Gassier de l'aide précieuse qu'il leur a apportée dans l'établissement de cette édition française

Les documents photographiques publiés ci-après illustrent les différentes phases d'éxécution des gravures sur bois gravées par Joan Miró pour l'édition originale du texte de l'écrivain brésilien. Les deux planches hors-texte de l'édition originale ont été imprimées en plusieurs couleurs, à raison de sept tirages par planche, en employant simultanément encres grasses et encres fluides (japonaises). La reliure, ornée de bois également gravés par Miró, a été réalisée par le système d'impression à la main, dit "à la planche". L'édition originale de cet ouvrage, tirée à cent vingt-cinq exemplaires numérotés et signés par l'artiste et par l'auteur, a été exécutée par "Edicions de l'Oc", à Barcelone, en Avril de 1950, sous la direction technique de Enric Tormo, et en collaboration avec la Galerie Maeght, 13 rue de Téhéran, Paris, distributeur exclusif

Atelier de gravure de Joan Miró

Boîte à sardines, aiguille à filets de pêche et écorce d'eucalyptus, utilisées par Miró

Gravure terminee

En cours de gravure

Planche après tirage

Estampage des planches à la main, par Enric Tormo

Préparation des pâtes dans la "cuisine, à couleurs" de l'atelier d'impression

Impression à la planche



Bois ayant servi à l'impression de la toile

La toile imprimée

Phot. Tormo

I

§ Plus qu'une époque féconde en peintres, la Renaissance est l'époque qui a créé la peinture. Elle a fixé l'art que nous appelons aujourd'hui la peinture.

§ Jusqu à la Renaissance, aucun rapport ne liait l'objet peint aux limites de la surface qui le contenait. Il se trouvait de la sorte détaché dans l'espace comme une statue. Les parois de la caverne ou les bois du rétable traduisaient plutôt le vide, sortes d'éléments neutres, ayant pour seule mission de contenir, de soutenir la figure peinte.

§ Parallèlement, la surface — définie par ses limites — existait, en tant qu'élément essentiel, dans un autre type d'art : la décoration. Dans la peinture décorative, l'objet (lorsqu'il apparaît, lorsqu'il ne se vide pas dans sa stylisation, quand il ne s'éteint pas au profit de la surface), ne tend pas à agir de lui-même, comme le bison ou le saint du primitif. Il s'anéantit dans la syntaxe où il s'inscrit, dans la surface active au service de laquelle on l'a placé.

§ La Renaissance, peut-on dire, a réuni ces deux types d'art, de fonctions. Elle a associé l'objet—c'est à dire, la représentation utilitaire ou l'utilité de la représentation—à la surface decorée—c'est à dire à l'utilité de la contemplation. De cette association est née la peinture, ce qui est pour nous la peinture, le tableau, qui est dès lors une surface active où s'inscrit, actif lui aussi, un bison.

§ De cette association, un nouveau genre est né, plus agile que la sculpture puisqu'il apportait la couleur, puisqu'il s'affranchissait des lois du monde physique qui pesaient trop sur la pierre; une sorte de sculpture plus riche de possibilités pour l'élan de l'esprit scientifique du temps (qui en art épuisait de plus en plus les degrés de l'apparence); une sculpture plus facile à composer et, partant, plus apte à satisfaire les besoins de l'amateur d'art, type qui s'ébauchait peu à peu à cette époque d'expansion et de fermentation.

§ Malgré tout, dans cette association, la présence de l'objet représenté paraît avoir été trop vigoureuse pour permettre un équilibre de forces. La présence intellectuelle de l'objet se développa aux dépens de l'utilisation sensorielle de la surface: en effet, à force de perfectionner la représentation de l'objet, on finit par passer du désir d'obtenir l'illusion du relief de cet objet—résultat dejà acquis d'ailleurs avant la Renaissance—au désir de parvenir à l'illusion de l'ambiance où il était situé. Bref, la peinture se développa selon une autre dimension: en profondeur, ce qui est plus que le relief.

§ Elle se développa en profondeur, mais cet enrichissement apparent de la surface venait, en réalité, la limiter. Par les exigences de la troisième dimension on supprimait dans la surface la possibilité de recevoir le temps ou une graphie quelconque qui exigerait — pour être contemplée — un acte non statique du spectateur.

§ La troisième dimension, en peinture, supprime la possibilité du dynamique (cette richesse de l'ancienne peinture décorative). Pour être perçue, dans son illusion, elle exige que le spectateur se fixe sur le point idéal à partir duquel — et à partir duquel seulement — cette illusion peut être fournie. Illusion qui ne peut être saisie que globalement. De là l'importance exceptionnelle de

ce point théorique : il doit fixer les deux ou trois secondes initiales de l'attention du spectateur, qui constituent l'essentiel de sa contemplation (puisque l'appréciation du détail est indépendante de la prise de possession de l'ensemble). Ce point est le seul où les trois dimensions, du fait qu'elles se trouvent réunies dans leur plus petite mesure matérielle, peuvent être perçues simultanément.

§ Cette illusion est obtenue grâce à certaines conventions logiques. Pour l'éprouver le spectateur est obligé de se soumettre à une convention—à une position—préalable. De sorte que l'enrichissement déterminé par l'invention des méthodes de la reproduction de l'espace enlève finalement au spectateur le libre usage de son attention.

§ Dans un autre ordre d'idées, cela équivaut à l'abandon du rythme pour l'équilibre. Equilibre et rythme : deux emplois possibles de la surface, dont le second disparaît presque entièrement (ou devient difficilement reconnaissable) dans la peinture de la Renaissance.

§ Il est donc facile de comprendre à quoi tend toujours la composition d'une telle peinture. Elle cherche à rendre instantanée la contemplation du tableau en forçant l'attention à s'arrêter au point idéal d'où il est possible de saisir les trois dimensions, d'avoir l'illusion de l'espace.

§ Aussi l'idée d'équilibre y est-elle essentielle. Equilibre veut dire stabilité obtenue au moyen d'une distribution corrélative de forces. Dans un type d'art qui demande la fixation de l'attention, il est aisé de concevoir que toute force excessivement puissante, tendant à l'attirer ou à la mettre en mouvement, serait fatale à l'ordre de l'ensemble, mieux encore à l'existence même de cet ensemble en tant qu'expression d'un monde en profon-

deur. Et c'est à l'équilibre qu'est confiée la mission de défendre ce point théorique, qui est la clef de cette illusion.

§ La recherche de l'équilibre est, de la sorte, sous-jacente à toutes les lois qui constituent la bonne composition pour les renaissants—et encore pous nous—, et non pas seulement à celles qui constituent l'équilibre énoncé dans les Traités. Ce sont des considérations d'équilibre qui se trouvent au fond de principes tels que la proportion, les rehauts, le contraste, et au fond du choix même du sujet. Sont soumis aussi aux raisons de l'état d'équilibre, ou réalisés d'après lui, ces faibles mouvements que les Traités appellent des rythmes, et permis seulement s'ils contribuent à rehausser cette stabilité générale, ou s'ils ne la troublent pas, s'ils ne la menacent pas.

§ De même que la contemplation statique, instantanée, est la convention à laquelle se plie le spectateur de cette peinture, le statisme né de cette convention, en est ce que l'on pourrait appeler le style, l'esprit de son organisation. Elaborée tout d'abord scientifiquement, puis obscurément obéie, une architecture abstraite se dresse toujours derrière les oeuvres exécutées en ces siècles de peinture occidentale — héritiers de la Renaissance —, qui ont assuré un ordre statique à l'anecdote apparente, même quand cette anecdote aspire à représenter le mouvement.

§ Ce statisme, imposé par la présence et les intérêts de la troisième dimension, définit la peinture de la Renaissance, qui est — ou du moins que nous appelons — aujourd'hui la Peinture. Il semble même contribuer à la définition de l'idéal de Beauté de l'époque. (Pensons aux mots que nous associons habituellement à cette idée: sérénité, impassibilité. Baudelaire, l'un des auteurs qui a le plus violemment subverti ce même concept de la Beauté, va jusqu'à l'appeler «Rêve de pierre».) Idéal marqué par le désir de contruire un type d'univers qui, purifié de la réalité,

habiterait une dimension sereine et éloignée de l'espace, Idée de Beauté qui nous appartient encore, bien qu'elle ne soit déjà plus *la nôtre:* et voilà pourquoi nous préférons au mot beauté celui de *poésie,* — avec son sens extrait de je ne sais quelle atmosphère métaphysique.

§ Un autre mode de composition serait-il possible? Pourrait-on restituer à la surface ce sens ancien que sa pénétration dans une troisième dimension a fini par détruire complètement? La peinture de Miró me semble répondre affirmativement à cette question. Son oeuvre, analysée objectivement dans ses résultats et dans son développement, me paraît obéir à l'obscur désir de rendre à la surface son ancienne fonction : de réceptacle du dynamique. Elle me paraît tendre à libérer le rythme de l'équilibre qui l'asservit, comme il asservit toute la peinture créée depuis la Renaissance.

§ Ceci posé, nous allons examiner dans quel sens Miró a fait éclater les règles de la composition renaissante. Le sens et l'histoire de cette explosion : l'histoire de sa lutte contre le statique et, une fois la victoire assurée, comment il s'est livré aux possibilités d'un rythme affranchi de toute restriction.

§ Les premiers pas de l'originalité de Miró et de ce qui constitue, à mon avis, la révolution que sa peinture a apportée à la Peinture, sont communs aux premiers pas de beaucoup de ses contemporains, et même, par rapport à quelques uns, postérieurs. Toutefois Miró, contrairement à beaucoup d'entre eux, a voulu suivre son chemin jusqu'au bout.

§ En ne s'en tenant pas à une seule solution pour s'en faire une «manière», en sachant passer continuement d'une solution à une autre, l'artiste a évité toute stagnation. Cette volonté *non-arriviste*

a conféré à son oeuvre une continuité qui n'a rien à voir avec la versatilité de bien d'autres peintres.

§ Il y a dans son oeuvre, — dès l'instant où il bannit de sa peinture la troisième dimension—, une voie de tracée. Cette voie a une direction : Miró, placé devant la surface, recommence, en sens inverse, le chemin que la surface avait parcouru jusqu'à recevoir en elle cette troisième dimension imaginaire.

§ Il faut mettre l'accent sur sa sensibilité pour comprendre ce qui dans chaque nouvelle solution, mène à la solution suivante. Miró n'était pas le premier peintre à délaisser la troisième dimension. Mais peut-être a-t-il été le premier à concevoir que le traitement de la surface en tant que surface libérait le peintre de tout un concept de la composition.

§ C'est contre le concept limité de la composition (composer revenant à équilibrer) que Miró entreprend alors sa lutte obscure. Comme il est aisé de le comprendre, cette libération, ne se donnant pas pour bases des principes théoriques, ne s'accomplit pas brusquement. La composition renaissante ne se voit pas subitement détruite chez lui. La libération s'exprime par une lutte, une lutte lente au cours de laquelle un nouveau type d'économie devient graduellement plus présent dans chaque tableau, et ces tableaux de plus en plus nombreux dans l'oeuvre du peintre.

§ Les premiers pas de Miró contre la composition renaissante ont été faits à partir des toiles de 1924. Miró y abandonne la troisième dimension et toute la solidité de structure que l'on remarque dans sa première époque. Structure, celle-là, absolument classique, ou renaissante, dans laquelle ce post-cubiste s'appliquait à créer les variations les plus sûres. Variations, jeux théoriques de la composition qui dénonçaient chez lui beaucoup plus que l'existence d'un simple pouvoir instinctif.

§ On ne s'est pas souvent arrêté à cela: la critique a préféré souligner dans cette première époque, ses dons de coloriste et de lyrique. Il n'en reste pas moins que des toiles comme «La Ferme» présentent une structure si rigoureuse, une ordonnance si fermement établie qu'il ne serait pas exagéré de les définir comme l'oeuvre d'un peintre essentiellement marqué par la péoccupation de construire: presque un Lhote.

§ Dans les tableaux qu'il peignit à partir de cette année-là, Miró commença à tracer ces figures simplifiées, vrai chiffre de la réalité, qui, pour beaucoup, encore aujourd'hui, constituent seulement la manière Miró. Ces figures, d'ailleurs, vont traverser toute son époque de recherche. Simplification de la réalité, stylisation née de la réalité la plus immédiate, mais poussée à un degré d'abstraction toujours plus grand, elles ont une importance primordiale: ce sont elles qui ont permis au peintre de s'arracher à la troisième dimension dès le moment où tout se trouvait placé comme dans un premier plan absolu. Dans ces figures nettes et découpées la sensation même de volume disparaissait.

§ L'abandon de la troisième dimension fut suivi de l'abandon presque simultané de l'exigence du centre du tableau. Miró, qui jusqu'alors avait tracé chacune des figures stylisés de ses toiles en obéissant encore aux proportions et aux rythmes renaissants (j'entends dans chacune de ces figures prise isolément), se dresse contre toute hiérarchisation des éléments de son tableau. A l'idée de la subordination des éléments à un point d'intérêt il substitue un genre de composition dans lequel tous les éléments ont droit à une égale mise en valeur. Dans ce genre de composition, pas d'ordonnance en fonction d'un élément dominant, mais une série de dominantes qui se proposent simultanément, en exigeant du spectateur une suite de fixations successives dans chacune desquelles un secteur du tableau lui est donné.

§ Ceci ne veut pas dire que Miró, dès lors, ait complètement laissé de côté tout souci d'équilibre. C'est l'équilibre qui préside à la construction de chacun de ces tableaux inscrits dans un tableau, chacun d'eux portant en soi une petite structure classique. Il est impossible de dire ce que Miró paraît avoir cherché; ce que Miró obtint, ce fut une désintégration de l'unité du tableau.

§ Cette fragmentation du tableau ne constitue pas non plus une découverte de Miró. D'ailleurs, ce type de composition ne s'oppose que superficiellement au statisme renaissant. Il multiplie les tableaux à l'intérieur du tableau et oblige le spectateur à une série d'actes instantanés, à une contemplation discontinue. Mais, dans sa nature, la composition statique demeure inaltérée.

§ Ce type de composition reste cher, encore aujourd'hui, à quelques peintres, singulièrement à ceux qui, réalisant une peinture à deux dimensions ne peuvent recourir à la profondeur pour les aider à dominer de très grandes surfaces; mais il n'a pas longtemps séduit Miró, qui abandonne peu après ces surfaces comme en ébullition pour aborder des compositions de structure moins complexe: tableaux plus réduits, représentant des objets isolés ou de petits groupes d'objets. Leur chiffre devient peut-être plus hermétique, leur anecdote plus pauvre: symptômes que l'on pourrait interpréter comme un plus grand souci de construction.

§ Dans ce pas vers l'avant, — et celui-là Miró l'a franchi tout seul —, le peintre est encore loin de son invention future. Mais il a marqué sa première incursion hors du statisme. Le seul abandon de la troisième dimension et du concept du centre du tableau, dans l'évolution de Miró, a un sens aujourd'hui parce que le peintre ne s'en est pas tenu là: l'abolition de la troisième dimension et du centre d'intérêt, si elle n'avait pas été accom-

pagnée de l'abandon de tout l'appareil de composition créé pour elle, aurait eu peu ou pas de signification en faveur de la surface.

§ Cette première attaque directe contre le statisme est dirigée contre des lois qui en faisaient précisément l'essence, en déterminant la situation d'un objet sur la surface, ou, autrement dit, la relation entre l'objet et le cadre.

§ De même que le travail de composition du peintre renaissant cherche à atteindre un foyer principal, de même on peut considérer que ce travail part de la limite, c'est à dire du cadre du tableau (la contemplation suivra ensuite le chemin contraire: elle se concentrera sur ce point focal déjà établi et se diluera progressivement jusqu'au bord de la surface peinte). C'est à partir de là que s'établit la situation de ce point et, par suite, les masses de ce jeu d'équilibre.

§ Peu tenté par l'équilibre et la fixation, Miró en vient alors à des expériences qui paraissent rechercher une mesure en dehors de cette mesure fatale au moyen de laquelle on obtient l'équilibre solide et inattaqué, propre de la peinture née de la Renaissance. A cette époque, encore éloignée du *dynamisme* postérieur, ce n'est pas un acte temporel du spectateur que Miró recherche: c'est plutôt une forme jusqu'alors inédite d'*énergie,* celle qui peut surgir d'une telle situation de la figure dans la surface, que le spectateur en éprouve la sensation que l'objet va se précipiter, qu'il va changer de place.

§ C'est une illusion, évidemment, que cette *énergie.* Pour un oeil encore inaccoutumé à cette perception automatique, presque inconsciente, des proportions et de l'équilibre, laquelle s'acquiert par la connaissance des musées et des reproductions, ou, mieux encore, pour un ceil sauvage, vierge de ces moules au moyen desquels la routine visuelle détermine notre vision, cette énergie-là

est imperceptible. A moins de la tendance spontanée de tout regard de placer une chose là où l'on a l'habitude de trouver les choses placées, cette énergie, cette sensation d'objet qui se précipite, en quête de sa propre stabilité, sera imperceptible.

§ C'est dans les tableaux peints avant la guerre de 1939 que Miró semble être parvenu à s'affranchir du cadre. Cette libéra-ne s'est pas traduite par une manière exclusive dans les oeuvres de cette époque, mais par un recours chaque fois plus fréquent à cette liberté. Affranchissement non systématique, interrompu par d'autres expériences contraires où l'artiste semble chercher sa mesure.

§ Cet aspect de l'évolution de la peinture de Miró — où je crois trouver une continuité cohérente, mais non pas toujours une exclusivité absolue dans les phases qui constituent l'histoire de son style—me paraît parfaitement intelligible si l'on considère le caractère non théorique de l'artiste. Même au cours de sa dernière époque, lorsqu'il semble le plus assuré de sa composition, on observera dans l'ensemble de ses tableaux ces fluctuations propres à un travail qui n'est pas fondé sur un système,—c'est à dire sur quelque chose de précis et d'inaltérable.

§ Miró n'a pas réalisé un système de composition. Il n'existe pas de grammaire Miró. Qui plus est : non seulement Miró n'a jamais formulé, mais il n'a même pas eu, j'en suis sûr, une idée exacte, de ce qui peut, techniquement ou esthétiquement, constituer sa manière actuelle de composer.

§ Bien plus encore : je crois que, même sommairement, ce qui constitue sa manière ne peut pas se ramener à des lois. Si ce n'est à des lois négatives. Quant à l'indication des lois traditionnelles qui, dans tel ou tel tableau, ont été enfreintes par lui, offre-t-elle une utilité quelconque? Pour ceux qui inclineraient à le croire, je me borne à leur livrer cette suggestion, sans les accompagner toutefois dans un exercice qui ne présente du reste aucune difficulté.

§ Pour moi, je n'en crois rien. Miró n'aborde pas ces lois de composition traditionnelle pour les combattre. Miró ne cherche

pas à énoncer des lois contraires ou à établir une théorie nouvelle parallèle à l'ancienne. Il semble désirer s'en défaire, précisément parce que ce sont des lois. S'en affranchir, s'en purifier; attitude à mon avis absolument différente de celle qui consiste à les remplacer ou à s'en servir à rebours.

§ En d'autres termes: Miró part d'une attitude psychologique. C'est à elle que l'on doit attribuer les causes de son invention — et cela fera l'objet de la deuxième partie de cet essai; c'est à elle également qu'il faut attribuer le développement logique que l'on peut observer dans l'évolution du style de Miró. En dépit de ces reculs apparents et de la co-existence de manières diverses dans des tableaux d'une même époque, c'est comme une lutte cachée, mais constante, qui se livre entre l'ancienne composition et certains éléments perturbateurs qui la rongent intérieurement. Lutte qui se résout par la victoire postérieure de ces éléments, — qui finissent par devenir prééminents dans les oeuvres de ces dernières années.

§ A l'affranchissement du cadre, en tant que point de départ du travail de la composition, devaient succéder, dans la peinture de Miró, l'exploration et la consolidation des possibilités dynamiques de la surface. Historiquement je crois pouvoir les dater de son retour en Espagne, pendant la dernière guerre mondiale — et de son isolement à Majorque. Là, Miró semble avoir trouvé une disposition d'esprit qui lui permit de s'attarder à un lent dialogue avec sa peinture. Dialogue lent et tranquille, tenu sur ce plan simple du labeur d'artisan—dans lequel la main qui travaille, n'étant pas séparée de l'intelligence qui travaille, n'éprouve pas le besoin de créer d'expression théorique qui lui serve de norme. (Bien qu'il ne soit pas possible d'établir une Grammaire Miró, je crois que l'on peut esquisser, à travers ses résultats objectifs, ce que j'appellerais la constante dynamique que nous voyons dominer dans ses tableaux les plus récents. Constante qui se traduit par un pouvoir grandissant de la ligne et par le désir d'obtenir, au moyen de la ligne, des mélodies absolument indépendantes de ces mélodies limitées qu'admet la peinture créée par la Renaissance).

§ Mais avant d'étudier ces aspects objectifs du dynamisme de Miró, il faut remarquer que l'artiste ne paraît jamais désireux de réaliser des tableaux qui obéissent à un plan général de circulation, de grands panneaux où le parcours de l'oeil du spectateur serait soigneusement prévu et contrôlé. Le dynamisme de sa plus récente peinture se caractérise plutôt par la présence de petites mélodies à l'intérieur du tableau, que l'oeil aborde en toute li-

berté. Ces tableaux n'imposent pas au spectateur un mouvement continu et unique, comme le fait le point, exclusif et unique, par lequel peut être abordée la composition statique.

§ Ce qui caractérise son travail, à partir de 1940, c'est un pouvoir grandissant de la ligne. Une tache de couleur, une surface dans une autre surface, appartiennent à la catégorie du statique. De l'atttention qui veut les saisir on n'exige pas un acte dans le temps. Une ligne, au contraire, appartient à la catégorie du dynamique et demande, pour être parcourue, un mouvement du spectateur. Le corps d'une ligne peut même être l'expression d'un mouvement.

§ Dans cette composition, la ligne ne constitue pas un élément dangereux comme dans la composition traditionnelle où, n'étant pas domptée, elle devient un élément de dissociation. Dans la composition de Miró, la ligne sert de ressort. Elle est non seulement ce que l'on contemple, mais l'indication, le guide, la norme pour la contemplation. Elle nous prend par la main, si puissamment, qu'elle transforme en circulation ce qui n'était que fixation; en durée, ce qui n'était qu'instantané.

§ Là, alors, le dynamisme n'est plus illusoire comme dans le cas de cette *énergie* que Miró s'était employé à créer, lorsqu'il proposait à l'oeil, devenu automate, des rapports contraires à son automatisme. Il s'agit maintenant d'une sensation réelle, qui peut être vérifiée. Ce que ces lignes nous donnent n'est pas une illusion de mouvement. Elles nous imposent un mouvement réel.

§ Evidemment, une telle peinture, qui exige un parcours de l'attention sur sa surface, — qui exige donc un mode nouveau de contemplation, a besoin de s'assurer que les lignes sur lesquelles elle se fonde sont assez fortes pour imposer la circulation. Dans le cas contraire, si ces lignes n'ont pas la force suffisante pour deve-

nir des guides et pour obliger le spectateur à ce dynamisme visuel, tout l'édifice du tableau s'écroule.

§ Dans la composition statique de la Renaissance, la ligne se voit délibérément appauvrie. Du fait de sa nature essentiellement dynamique, — donc hostile —, la ligne est éliminée ou annulée. Qu'il nous suffise de penser à ce que les théoriciens appelaient le rythme : ce minimum de mouvement est établi d'après un réglement minutieux, toléré sous un très petit nombre de formes, simples, faibles et monotones déjà. Bref : le rythme n'est permis qu'en tant qu'il ne menace pas la statique ou qu'il ne demeure qu'un élément accessoire, en marge de l'illusion de profondeur.

§ Dans cette composition classique, il n'est de place, peut-on dire, que pour les lignes déterminées par les exigences du statique. Ce sont le plus souvent des formes simples géométriques, des courbes qui s'enroulent toujours sur elles-mêmes, avec des développements harmoniques qui assurent leur propre équilibre. Ce sont des formes d'où toute excitation au dynamisme a été entièrement éliminée. Soit parce qu'elles se sont annulées en créant leur propre stabilité et leur repos, soit parce qu'elles se sont livrées au spectateur, dès son premier mouvement.

§ Des lignes, donc, capables d'être saisies instantanément. Dans le premier cas parce que, ayant créé leur équilibre, elles se révèlent au spectateur en tant que masse ou surface plutôt que comme lignes ; et dans le second parce que le regard, —qui les devine dès le premier moment—, ne découvre en elles rien qui l'oblige à les parcourir entièrement.

§ A dater de ces toiles qu'il peignit en Espagne, nous voyons que Miró délaisse graduellement les mélodies pauvres et ressassées de la ligne renaissante. Il ne table plus désormais sur la ligne

élégante ou harmonieuse, sur ces formes créées pour le besoin de l'équilibre. Il doit retrouver la fonction de la ligne. Il doit abandonner les lignes où la contemplation demeure stagnante et se livrer à la création de nouvelles mélodies.

§ Miró semble avoir parfaitement compris la force de sa ligne. Observons les tableaux qu'il a peints à partir de cette époque. Nous y verrons plus souvent ces lignes détachées, placées par le peintre en position essentielle dans l'oeuvre. Considérons leurs formes, ces taches si simples — d'une littérature, d'un vocabulaire si limités —, lunes, étoiles, circonférences. Nous pouvons noter comment leur ligne, leur contour, deviennent de plus en plus puissants. Ces formes, qui étaient conduites, dans les anciens tableaux, de façon presque géométrique, ou plutôt dans l'esprit harmonique de la ligne renaissante, demandent à être explorées complètement, sur chaque millimètre de leur physionomie et de leur tracé — même quand elles n'existent pas en tant que ligne en soi, mais uniquement comme limite d'une figure ou d'une tache. Là, encore, c'est une lutte contre la statique de l'attention que nous voyons chez Miró : une double lutte, contre le statique propre de la couleur et contre le statique propre de la contemplation de figures connues ou apprises par coeur.

§ Voilà l'exercice auquel Miró paraît se livrer. Dans les tableaux de cette époque, les lignes éclatent avec une liberté de destination que notre oeil ignorait. Plus qu'à une ligne, — c'est à dire à la place de ces entités harmoniques et froides sur lesquelles glissait notre attention, à moitié indifférente, et qui nous plaisaient précisément par cette indifférence, occasion d'éxécuter en elles les mélodies connues, — ce à quoi nous croyons assister, dans les oeuvres de cette époque, c'est à la croissance même d'un organisme. Nous assistons, nous avons l'illusion d'assister à la nais-

sance de cette ligne qui semble croître petit à petit devant nos yeux, à peine née, riche de mille réserves de surprise.

§ Ce que j'ai appelé *surprise* est essentiel en elles. La ligne, à partir de cette époque, s'établit graduellement à mesure qu'on la contemple. Notre regard ne peut absolument pas prévoir la direction que va suivre l'un quelconque de ces organismes. Ils ont l'air de prendre à chaque instant un chemin nouveau. Ils semblent se moquer de la direction fatale que notre oeil automate, ou que la main automate du peintre, a tracée pour eux, à laquelle ils désirent les condamner.

§ Au cours de cette lutte entre notre habitude et leur surprise essentielle de chaque millimètre, ces lignes s'emparent de notre attention. Elles assujettissent notre attention, habituée à vouloir deviner les lignes, et la gardent prisonnière à travers une série ininterrompue de petites, de minuscules surprises. Ici, notre mémoire n'aide plus à notre contemplation, nous permettant de deviner une ligne dont on perçoit à peine la première impulsion. Ici, on ne peut rien deviner — tout est indispensable. Le parcours doit être suivi, et cela ne peut être réalisé que d'une façon dynamique.

II

§ Les premiers peintres de la Renaissance, — inventeurs de ce qui est aujourd'hui la Peinture —, se voyaient engagés dans un mode de création éminemment intellectuel. Nous pouvons imaginer, théoriquement, ce type d'artiste. Il était placé devant un problème qui se posait en permanence. Le plus petit détail de sa composition représentait un *problème* pour lui.

§ Un problème qu'il fallait résoudre de façon scientifique. (Pour lui, les idées de science et d'art n'étaient pas dissociées, comme elles l'ont été plus tard jusqu'à devenir antagoniques). La création d'une peinture coïncidait alors avec la création de la Peinture. Le peintre, à ce moment là, ne disposait pas d'un art, d'une technique et encore moins de mémoire. C'était, sur des terres inconnues, une recherche de chaque instant, lucide et intellectuelle ; c'était encore — et par essence — une invention. Plus tard, cela deviendrait une découverte.

§ L'intelligence, éminemment pragmatique, résout chaque problème une fois pour toutes. Elle tue chaque problème tout en le résolvant. Elle abolit ce qu'elle recherche et convertit les résultats en lois, c'est-à-dire en formules.

§ Ensuite le moment vint où le système de ces lois, de cette expérience put être transmis. Le peintre alors possédait déjà son métier. Le travail de création était ramené de la recherche d'une solution convenable, à l'application de ce que l'on sait être la solution convenable. La règle ôte toute intelligence au travail de création, puisqu'elle a été formulée pour éviter que ce travail ne se répète toujours.

§ Le peintre qui ne créait plus une loi, mais appliquait une expérience héritée d'autrui, le peintre, artiste déjà, devenait chaque jour moins intellectuel. A ce moment là, il ne l'était déjà plus qu'en partie : pour autant seulement que l'utilisation de ces solutions artistiques signifiait un effort, un apprentissage. Mais à mesure que ces solutions devinrent mieux connues, et que l'ensemble des règles se transforma en instinct et en habilité, la part de l'intelligence alla en diminuant.

§ Il n'a pas existé, bien entendu, ce premier peintre, placé devant tout un genre à créer. Mais l'artiste de ce temps là — et de plus en plus à mesure que nous reculons dans la Renaissance — se sentait astreint à un mode de création lucide et minutieux, qui exigeait la participation totale de sa personnalité, mobilisée (par l'effort) dans ce qu'elle avait en elle de meilleur et de plus puissant.

§ Avec le temps, ce fut non seulement le nombre de cadavres de problèmes — autant dire de problèmes résolus, de lois — qui augmenta, mais également la fréquence d'utilisation de ces solutions. Et, pour cette raison,, elle engendra l'accoutumance aux résultats, l'automatisme. Avec le temps, la transmission de l'ensemble des lois qui constituait l'art de la peinture devint de moins en moins théorique. C'est-à-dire de plus en plus inutile. Peut-être le mal des Académies aujourd'hui ne réside-t-il pas dans la mutilation qu'elles représentent pour la libre expression de la personnalité. Leur plus grand mal réside peut-être dans leur inutilité presque ridicule.

§ A l'école succéda le musée : au travail intellectuel, la création intuitive ; à l'intelligence, la mémoire. A ce type de peintre intellectuel — plus ou moins intellectuel selon sa pratique et son époque, obéissant à la théorie non pas par goût de la limitation, comme c'est le cas pour l'artiste académique, mais parce que ce

n'est qu'à travers la théorie qu'il pouvait parvenir aux solutions que lui offre le problème de son travail, — à cet artiste succèda un type de peintre qui, dans l'ignorance de la théorie, la méprisant ou s'y opposant même, finit par atteindre toujours les mêmes résultats. Un type de peintre inséré dans une tradition, c'est à dire dans un automatisme qui lui vient de l'imprégnation de ces siècles d'art antérieur contemplés.

§ Certes, l'attitude de la peinture qui a suivi la Renaissance n'a pas toujours été conformiste. On peut trouver, chez elle, les positions les plus violemment anti-renaissantes: dans le traitement de la couleur, ou de la lumière, des valeurs, de la matière, par exemple. (J'entends par là que l'histoire de l'art a connu des moments où la peinture se montre étrangement sensibilisée à l'égard d'un de ces aspects particuliers de la tradition reçue. Elle expulse alors tous les cadavres vénérables de tel ou tel aspect et se livre, pour un temps, à un travail de création absolue). Mais, en ce qui a trait à la structure du tableau, aucune transformation n'a eu lieu. Bien mieux: jusqu'à l'apparition des cubistes, toutes les transformations se sont accomplies absolument en marge des problèmes de structure.

§ Je ne vois pas une simple coïncidence dans le fait que la charpente de la construction renaissante soit demeurée inaltérable malgé les plus violentes transformations. L'automatisme de cette composition ne s'est pas acquis uniquement par la répétition des manières de faire. Ce n'est pas seulement une habitude que la main acquiert, dans l'acte de faire et de refaire un geste, mais aussi l'habitude d'apparences invariablement construites, véritables moules qui ont modelé la vision de l'homme. C'est, surtout, une mécanisation de la sensibilité.

§ Cela veut dire qu'elle se produit sur un plan étranger aux éléments *anecdotiques* du tableau, sur lesquels le spectateur exer-

ce normalement son esprit d'analyse. La composition est un élément caché dans le tableau, elle soutient l'*apparence,* mais se fond en elle. Elle sert à l'apparence. Une composition n'est pas faite pour être analysée. Théoriquement une composition ne doit se révéler au spectateur qu'à travers ses défauts: lorsqu'elle se trouve imparfaitement réalisée.

§ Par conséquent la composition atteint le spectateur à l'insu de son attention et sur ce plan, d'où l'intelligence est absente, la composition cristallise en habitude. Et c'est de ce plan obscur de mémoire, d'instinct, qu'elle s'imposera au peintre d'aujourd'hui quand il disposera sur la toile les éléments de son oeuvre. Car dans ce travail il n'y a pas de formule théorique pour guider le peintre encadré dans la tradition. Il va à la recherche d'une harmonie, d'un équilibre connu, qu'il ne peut pas définir, mais qu'il sait reconnaître; qu'il a atteint au moyen de la sensibilité; qu'il n'invente pas, mais qu'il découvre.

§ La composition, qui doit avoir exigé des créateurs de la peinture renaissante un maximum d'élaboration intellectuelle, finit par devenir le plus instinctif des éléments qui composent la Peinture. On peut même dire que dans tout tableau, il y a une bonne composition, c'est à dire une composition renaissante, un équilibre; et que c'est la présence de cette composition qui donne, normalement, à un tableau la catégorie de peinture. Elle est un élément que le spectateur, même le moins informé, présuppose obscurément.

§ Cette affirmation ne signifie pas que tous les peintres sachent ou aient su jouer avec les possibilités de cet élément-là (comme Raphäel, Seurat, Lhote), mais qu'il existe toujours, même chez ceux qui ne prennent pas les règles du jeu comme point de départ, un certain instinct du tableau, un minimum de composition capable d'assurer la stabilité que réclame l'illusion de la troisième dimension.

§ L'existence d'une attitude créatrice opposée serait-elle possible? Peut-on concevoir une peinture dressée contre cette intuition, contre cette mémoire obscure qui semble rendre inévitables les gestes de la peinture contemporaine? L'oeuvre de Miró me paraît répondre à cette question.

§ Cette oeuvre me paraît naître de la lutte permanente du peintre pour purifier son oeil du déjà-vu et sa main de l'automatisme Pour se placer dans une situation de pureté et de liberté face à l'habitude et à l'habileté.

§ Miró part donc d'une attitude psychologique. Si nous parvenons à la comprendre, nous obtiendrons, selon moi, une explication de son originalité à l'égard de la peinture post-renaissante. Et surtout, une explication du procès à travers lequel cette originalité s'est peu à peu consolidée, en dépit des fluctuations propres à un travail qui ne veut pas s'appuyer sur la théorie et qui a acquis une continuité parfaitement logique. Absolument distincte, en tout cas, de l'abandon simple et occasionnel de tel ou tel principe traditionnel de composition (comme chez Bonnard, Matisse ou Chagall).

§ Chez Miró, plus que chez tout autre artiste, je trouve une énorme mise en valeur de la *facture*. On pourrait dire que, contrairement aux autres peintres pour qui la facture est un moyen d'arriver au tableau, de réaliser l'expression de choses antérieu-

res ou étrangères à ce même travail, *le tableau*, pour Miró, tend vers la facture. Miró ne peint pas des tableaux : Miró peint.

§ Cette mise en valeur du travail créateur implique, forcément, de laisser au second plan tout ce qui (sujets, anecdote, intentions) constitue normalement le mobile, et la justification, de ce travail. Chez Miró on peut le constater facilement. Il y a dans toute son oeuvre un manque d'intérêt absolu pour le sujet, qui s'exprime dans la limitation et la variation minime de son langage symbolique et, surtout, dans le décharnement de ces symboles mêmes.

§ Une étoile ou une lune, dans une toile, peuvent appartenir au domaine du langage ou de la calligraphie. Même aux époques où il semble incliner davantage vers une peinture littéraire —c'est-à-dire vers un langage—le peintre grignote intérieurement son vocabulaire — cette lune ou cette étoile — jurqu'à le laisser entièrement vide de toute valeur sémantique. Je ne sais pas si cette vérité est bien apparue à ceux qui proposent des clefs pour déchiffrer cette oeuvre, comme s'il s'agissait d'une sorte d'esperanto lyrique.

§ Cette mise en valeur du travail créateur en tant qu'activité pure implique forcément aussi de laisser l'initiative à ce qui pourra surgir de cette lutte entre la main qui exécute et la matière dure et irréductible. Voilà la raison de ce qu'on pourrait appeler l'expérimentalisme de Miró, de ses recherches minutieuses sur la matière, et, principalement, de sa capacité d'adaptation aux techniques graphiques les plus différentes.

§ Mais, par dessus tout, cette mise en valeur de la facture, cette volonté de considérer le travail en lui-même, de partir des conditions mêmes du travail et non des exigences d'une substance cristallisée, possèdent, dans l'explication de l'oeuvre de Miró, un

autre avantage. Ce concept du travail, en vertu particulièrement de cette disponibilité et de ce vide initial, permet à l'artiste d'exercer un jugement minutieux et permanent sur le plus petit résultat obtenu dans son travail.

§ Nous pourrions peut-être appeler cela «l'intellectualisme» de Miró, dans la mesure où ce mot signifie vigilance et lucidité dans la facture, en même temps qu'opposition au «laisser faire» et au «savoir faire», autrement dit au spontané et à l'Académique.

§ Ce concept du travail créateur, qui finit par devenir essentiellement une lutte contre l'instinctif, place l'oeuvre de Miró dans une situation toute spéciale par rapport aux surréalistes, auxquels il fut associé à un certain moment.

§ Toute spéciale, car si elle s'oppose fondamentalement à l'automatisme psychique dont les surréalistes faisaient la règle de toute création, il est évident que Miró ne paraît pas avoir été étranger au programme de ces mêmes surréalistes, dans leur recherche d'un art capable d'atteindre et de révéler ce fond qui existe chez l'homme par dessous la croûte des habitudes sociales acquises; là où ils situent la partie la plus pure et la plus originale de la personnalité.

§ Miró est original en ce sens qu'il cherche à réaliser d'une façon entièrement différente cette proposition initiale. Miró, avec son esprit presque artisanal, devait être étrangement frappé par l'esthétique antiplastique des surréalistes, qui paraissaient désireux de créer un type d'art supérieur et indépendant des genres, indépendant de la réalisation objective d'une oeuvre et, en même temps, capable d'exister en dépit d'une oeuvre.

§ Si cette esthétique, — ou plus exactement cette éthique —, représente en fin de compte un mépris énorme de la forme, c'est-à-dire de la présence objective d'une oeuvre, le moyen qu'elle propose, cet automatisme psychique, signifie (et Miró devait se montrer plus sensible à cela), un dédain absolu de la facture,

du travail de création. Ce travail que le surréalisme s'efforce d'annuler, de réduire au minimum en le laissant à la merci du spontané, ou de mépriser complètement en admettant que le registre froid et maniéré des états psychologiques ou des visions oniriques soit rendu après coup, dans un climat d'académie.

§ Pour Miró, tellement peintre, — c'est-à-dire si uniquement peintre, peintre si peu littéraire — ces types d'anti-peinture ne doivent présenter absolument aucun intérêt. Il a accepté cette proposition initiale du surréalisme, mais l'a déviée de son sens primitif. Il l'a comprise non pas comme l'introduction du subjectif et du psychologique en tant que thème de la peinture de son temps : ce qu'il a admis en elle c'est l'idée de se hausser jusqu'au champ le plus profond de la psychologie, à la recherche d'une rénovation formelle à laquelle la peinture se livre depuis un siècle, avec une intensité interrompue seulement pendant les années qui ont subi l'ascendant du surréalisme.

§ Ainsi, à l'automatisme psychique, Miró oppose ce qu'il y avait dans son esprit d'humble et de minutieux, d'artisanal. A l'élimination de la raison comme voie d'accès à ce fond authentique de l'homme, il a préféré l'excès de raison, de travail intellectuel, dans la lutte pour l'authentique. Attitude de lutte que la sienne, absolument contraire à l'abandon passif des surréalistes qui, livrés au pur instinct, ont fini par trouver, plus intensément, les habitudes visuelles emmagasinées, la mémoire.

§ Contrairement aussi aux surréalistes, ce n'est pas une peinture psychologique, de thème ou de thèse, d'anecdote psychologique, que Miró entreprend. Miró a toujours aspiré, et il est presque toujours arrivé, à faire de la peinture. L'attitude psychologique, qui est au point de départ de son aventure, anime à peine son travail créateur, son procès mental de création.

§ On a cru que Miró peignait des visions ou qu'il enregistrait, plastiquement, des états psychologiques. On est allé jusqu'à parler de psychographie à propos de son oeuvre. Cependant, ces critiques ne s'aperçoivent pas que Miró a peint, uniquement, ce qui a toujours été objet de représentation en peinture. Seulement ces objets il les peint dans un état de création et d'invention que nous ne connaissions pas: cette lune ou cette étoile ne sont jamais des lunes métaphysiques ou des lunes de rêve. Ce sont des lunes et des étoiles peintes dans leur pureté absolue, et non comme représentations de lunes ou d'étoiles.

§ Le travail de création du peintre catalan, que je cherche à imaginer en même temps qu'à esquisser, entraîne avec lui un problème spécial. Sa conscience, sa rigueur ne s'appuient sur aucun élément concret: loi ou norme extérieure. Lorsque cet élément est présent, le travail de conscience s'exerce dans le sens d'une sorte de vérification des résultats. Et la rigueur de cette conscience consistera à éliminer ou à ajuster tout ce qui ne pourra s'adapter à cette loi ou idée, solide, extérieure à l'artiste et qui est devenue pour ce dernier une réalité précise, inaltérable. L'artiste sera alors d'autant meilleur qu'il accordera une plus grande attention à l'exercice de cette police, qu'il sera plus capable d'accepter les dépouillements auxquels elle l'obligera.

§ Ce type de travail peut très certainement éviter le spontané et le non-authentique. Mais jusqu'à un certain moment seulement. Car, de toute évidence, ces formes extérieures, intellectuelles à peine en tant qu'elles s'opposent à une manipulation facile, peuvent être rapidement transformées en habitude. Elles finissent même, toujours, par perdre le caractère initial de discipline et deviennent un excitant du spontané et de l'instinctif. Je conçois une personne pouvant s'habituer à disserter en sonnets à la Camoens de même qu'il a été possible à l'oeil occidental de s'habituer aux proportions subtiles et compliquées de la peinture née de l'exploration de la troisième dimension.

§ Dans le travail de Miró, cette norme fixe de jugement n'existe pas. Rien n'existe d'extérieur à son activité. Rien à quoi il

confie son problème permanent, — aucune formule à laquelle il laisse la mission de rechercher cette solution, ni avec laquelle il partage sa création. Chez lui c'est une sorte de création absolue, où le plus petit pas doit être fait. Le travail de création de Miró, je le conçois comme celui d'un homme qui, pour additionner 2 et 2, compterait sur ses doigts. Non pas qu'il ignore sa table, comme c'est le cas pour la peinture enfantine, mais (et cette capacité d'oublier sa table est l'un des aspects les plus importants de son expérience) du fait de sa volonté de placer son travail, en permanence, sur un plan d'invention de l'arithmétique.

§ S'il est vrai que la lucidité de création de Miró ne s'appuie pas sur des lois ou sur des éléments théoriques, auxquels on peut obéir ou désobéir, il est vrai aussi que son jugement (et la lucidité n'est pas autre chose que l'usage d'un état de jugement permanent) ne peut pas se passer d'une base, d'un critère de choix et d'appréciation. Miró, pareil en cela à l'artiste automate de son temps, se sert du critère de son goût, de la réaction de sa sensibilité.

§ Mais seulement en confiant à la sensibilité la mission d'apprécier. En effet, tandis que le peintre enrôlé dans la tradition travaille à sa ligne jusqu'à la reconnaître, jusqu'à lui donner une apparence telle qu'elle arrive inconsciemment à le satisfaire, jusqu'à la placer dans la voie de la tradition et de la mémoire, Miró, lui, lutte, afin de ne parvenir, en aucun moment, à reconnaître dans la sienne les harmonies obscurément apprises. Bref, chez Miró, le goût ne coïncide pas avec l'impulsion obscure. Pour lui le goût n'est pas l'expression d'une éducation, d'une habitude visuelle.

§ Ainsi, le procès mental de cette conscience de Miró est essentiellement négatif. Ce n'est pas l'effort rigoureux pour reproduire le déjà-vu, pour faire naître des variations nouvelles sur des

harmonies connues, mais une épuration de toute habitude. C'est l'évidence de cette lutte qui apparaît dans les tableaux de Miró. Sa peinture est l'expression de cette facture de lutte, de cette facture en lutte. Jamais faciles, les créations d'un homme qui a annulé en lui toute habitude et toute mémoire.

§ Il ne sera point difficile de comprendre toute la souffrance d'un travail de cet ordre. Pour l'artiste contemporain que nous imaginions, engagé dans cette tradition, la subissant inconsciemment, il n'y aura de lutte et d'effort si ce n'est dans la mesure où il manquera de savoir-faire, d'habileté. Pour Miró, cette lutte sera permanente. Travailler contre ses habitudes visuelles ne veut pas dire les annuler. L'effort pour les vaincre devra être renouvelé chaque jour. Le plus petit geste créateur sera nécessairement pour lui une lutte aigüe et persistante.

§ Dans ce travail il n'y a donc pas de moments de facilité où les choses s'agencent d'elles-mêmes, aidées par une découverte antérieure. Pas de solutions qui équivalent à une victoire, si ce n'est momentanée. Chaque millimètre de ligne doit être évalué. Pas d'équivalent, comme pour le travail de certains poètes, de ce premier mot, fécond en associations et en développements, qui enferme en lui-même tout le poème. Le combat ici se livre au passage d'un mot à l'autre, et si l'un de ces mots en amène un autre, au lieu de l'accepter au nom de l'impulsion qui l'a apporté, cette conscience lucide le juge avec plus de sévérité encore, à cause précisément de son origine obscure.

§ Attitude qui équivaut à se placer, en permanence, non pas devant un tableau à créer, mais devant la peinture à créer. C'est une aspiration à se placer en un point antérieur à la première graphie par l'abandon de toute expérience, c'est-à-dire de toute la peinture antérieure. Non pas par mépris de cette expérience ou de sa valeur, mais pour trouver et explorer dans l'oeuvre la

virginité de l'homme antérieur au premier tableau, qui pouvait tracer sa ligne dans des conditions d'absolue liberté.

§ Création donc, qui équivaut à invention et non à découverte; qui équivaut à une invention permanente. Parce que la sévérité de cette conscience, la seule peut-être qui ait réussi à passer de la lutte contre l'origine de la règle, la portant plus loin, à la lutte contre le résultat de la règle, devenue habitude, s'exerce aussi bien contre cette même habitude que contre la solution ou la manière au moyen de laquelle, un instant auparavant, elle a réussi à créer en marge de l'habitude.

§ Placé, — grâce à l'épuration constante de ses habitudes visuelles au cours de la lutte contre l'habitude et l'habileté—, en ce point antérieur à la peinture, Miró refait la sienne en sens inverse de la marche suivie par la peinture post-renaissante. On ne peut pas dire que Miró ait désiré réaliser, — ou qu'il en ait même eu une conscience théorique —, ce type de peinture pour lequel j'ai tenté de présenter une théorie dans la première partie de cet essai. Le travail de Miró cherche simplement autre chose: la validité de ses résultats. Le fait est que nos habitudes visuelles étaient modelées par mille manières de composition statique et que leur échapper signifiait tout simplement fuir le statisme.

§ Dans le laconisme de la conversation de Miró, un mot existe: «vivant» qui est, à mon sens, très instructif. «Vivant» est l'adjectif qu'il emploie moins pour juger que pour couper court à toute incursion sur le terrain du théorique où il ne se sent jamais à son aise. «Vivant» peut être pris comme synonyme soit de nouveau, soit de bon. C'est, en tout cas, une expression de qualité. Le mot à mon avis indique bien ce que cherche sa sensibilité et, par elle, sa peinture. Cette sensation de vivant est ce qu'il y a de plus opposé à la sensation d'harmonieux ou d'équilibré. Elle nous est donnée précisément par ce qui procède de cette harmo-

nie et de cet équilibre, en face desquels notre sensibilité ne se sent pas heurtée, mais endormie.

§ C'est à cette «vie» que semble aspirer la peinture de Miró. A quelque chose d'élaboré dans cette douloureuse attitude de lutte contre l'habitude et à quelque chose qui va, à son tour, briser chez le spectateur la dure carapace de sa sensibilité habituelle pour l'atteindre dans cette région où se réfugie le meilleur d'elle-même: sa capacité de savourer l'inédit, le non-appris.

§ La découverte de ce territoire libre, où la vie est instable et difficile, où le droit de demeurer une seule minute doit être durement conquis et cette permanence continuellement assurée, n'a-t-elle pas une importance psychologique en soi, indépendante de ce qu'elle peut avoir produit dans le champ de l'art?

P. S.

§ L'oeuvre de Miró signifie, pour la peinture, beaucoup plus que l'apport d'un style personnel ; beaucoup plus que l'enrichissement — relatif enfin, puisque stagnant — qui pourrait résulter pour la peinture de l'invention d'un formalisme de plus. Ce n'est là qu'un aspect de son oeuvre ; et, malheureusement, c'est cet aspect—ce qui existe en elle de style individuel—qui a poussé les critiques à l'exalter.

§ Mais il y a en elle beaucoup plus que cela. Derrière l'ensemble des manières personnelles qui constituent la formule Miró, une lutte s'engage qui dépasse la portée limitée d'une recherche exclusive de l'expression originale : lutte contre tout un ensemble de lois rigides qui donnent sa structure à la peinture post-renaissante et qui est présent, sans exception, au fond des formules individuelles les plus contradictoires explorées par les peintres d'aujourd'hui.

§ L'oeuvre de Miró est, essentiellement, une lutte qui tend à rendre au peintre une liberté de composition perdue depuis très longtemps. Non pas une liberté absolue, par une libération angélique de toute réalité ou de la nécessité d'un système pour aborder la réalité. C'est, au contraire, une lutte pour libérer le peintre d'un système déterminé, d'une architecture qui limite les mouvements de la peinture.

§ Cette lutte donne à l'histoire de Miró la continuité d'un système et explique certaines questions que quelques personnes

amies du peintre ne peuvent pas ne pas se poser. Elle explique, par exemple, pourquoi cet homme, — dont les débuts étaient empreints d'un tel amour de la réalité et chez qui l'on remarque, aujourd'hui encore, une affection si poussée à l'égard de cet autre type de réalité qu'est l'humble matière de son art, dont il part toujours —, en arriva à un degré extrême de stylisation, d'abstraction.

§ On peut dire, en quelque sorte, que l'abstrait se situe aux deux pôles du travail de représentation de la réalité. Est abstrait ce qu'à peine on balbutie, ce à quoi on ne parvient pas à donner une forme; est abstrait également ce que l'on élabore à l'infini, ce que l'on arrive à élaborer d'une manière si absolue que la réalité qu'il pouvait contenir en devient transparente et disparaît. Ici on reste en deçà de la réalité; là on nie la réalité.

§ Le mouvement que me paraît avoir déterminé, dans l'oeuvre de Miró, ce que l'on pourrait prendre pour un désir de donner la chasse à la réalité, ne peut pas être encadré, à mon avis, dans ces deux attitudes, de haine ou de mépris. Chez cet homme si proche de ce qu'il y a de plus concret dans la nature et dans son travail, chez ce solide artisan de Catalogne, il est impossible de suivre la trace d'un idéalisme quelconque. Il n'y a chez lui aucune intention d'écarter le sujet. (Il pourra, même, vous déchiffrer les moindres taches de couleur de ses tableaux. Au point qu'il se montre surpris que vous ne puissiez pas le faire sur-le-champ.)

§ On pourra mieux définir son cas en disant que, désireux de créer une dynamique pour son tableau, sans être toujours conscient de ce désir, Miró s'est senti obligé de simplifier progressivement le sujet de ses tableaux jusqu'à en faire de purs schémas. La stylisation abstraite dans son oeuvre est le fruit de cette lutte pour créer une «mécanique» nouvelle en peinture, le fruit de ce travail que l'on pourrait appeler théorique.

§ Et c'est cette intention, et principalement les résultats objectifs qu'elle a obtenus, qui sauvent cette oeuvre de verser dans un formalisme de plus. Il n'est pas nécessaire que le peintre, maintenant sûr de sa méthode, tente un retour vers l'anecdote et vers une peinture plus largement humaine, indépendante de tout ce qui, par un excès de valorisation de l'individu, laisse stagner l'art — ou les arts — sans sortie possible. Avec sa nouvelle méthode, —et avec la liberté de composition qu'il obtient dans son oeuvre— Miró aura ouvert une perspective. Et la peinture, lorsqu'elle se lancera dans une phase nouvelle de son histoire, plus aérée et moins aveuglément individualiste, lorsqu'elle entreprendra la synthèse des éléments techniques positifs qui existent dans telle ou telle oeuvre des peintres contemporains, dans les *peintures* d'aujourd'hui — (les *peintures* différentes, les genres de peinture différents n'ont-ils pas été les vrais responsables du formalisme actuel?) — la peinture alors saura profiter de l'exemple et des enseignements du peintre de Barcelone.



Gràfica Bachs
BARCELONA

[illegible]



[illegible]

[illegible]

11.10 5